

Revista de Literaturas Modernas. Mendoza – (AR)
Número 33 – Año 2003 – pag. 125 a 141 – ISSN: 0056 – 6134

EL FRISO Y LOS PROCEDIMIENTOS DESVALORIZADORES DE LO HUMANO EN EL “VIAJE A LA OSCURA CIUDAD DE CACODELPHIA”

Brenda Sánchez

Universidad Nacional de Cuyo

[..] y no ignoro que, si algunos visten el traje del ridículo, lo hacen graciosamente y sin deshonor, en virtud de aquel *humorismo angélico* [...] gracias al cual también la sátira es una forma de caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres¹.

Resumen

Si bien el humor en la novela Adán Buenosayres ha sido tratado por numerosos autores, como Eduardo Lanuza, Adolfo Prieto, Ana María Zubieta, entre otros, no se ha ahondado de modo exhaustivo en el estudio de los aspectos netamente satíricos que se observan en el último libro: “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia”. Este trabajo analiza la utilización de la técnica compositiva del friso, es decir de la presentación panorámica de multitudes, como procedimiento satírico esencial en la desvalorización de lo humano en el Libro VII. En primer lugar se analiza el concepto de sátira y sus funciones en el texto para centrarse a continuación en la animalización, la vegetalización, la cosificación y la mecanización como los procedimientos desvalorizadores esenciales en la conformación del friso.

Numerosos autores han estudiado el humor en *Adán Buenosayres*. Eduardo González Lanuza, en 1948, se hizo eco de la reciente publicación de la obra en una demoledora reseña en la que censuraba el léxico de la novela a la que presentaba como abarrotada de obscenidades gratuitas. Sostenía que la misma hacía gala de “todos los donaires coprológicos”, y que el autor “afrontó y resolvió denodadamente el problema de juntar en su libro, y de salvar para la posteridad, el gracejo disperso en las rupestres inscripciones de los W.C. de las estaciones ferroviarias y de los colegios secundarios, normales y especiales”².

En 1966, en la compilación de artículos sobre la novela que se llamó *Las claves de Adán Buenosayres*³, Adolfo Prieto, Julio Cortázar y el mismo Marechal se refieren tangencialmente al humor en la novela. Prieto sostiene que éste tiene dos cauces: el que proviene del “sentido festival del arte y de la vida propio del martinfierrismo”, y otro que “viene desde las coordenadas centrales impuestas a la novela”, y, conjuntamente con la concepción marechaliana afirma que “aunque cargue las tintas en uno o en otro personaje, el humorismo de la evocación no pierde cordialidad”⁴. Julio Cortázar se refiere al humor aliado “con un frecuente afán objetivo” y enfatiza su amplia perspectiva intelectual⁵.

Más recientemente, Luis Gusmán⁶ estudia el lenguaje como elemento satírico en la novela: el “uso temático” del mismo, la función de los proverbios y refranes, el *cliché*. Ana María Zubieta considera a *Adán Buenosayres* como un “relato de identidad que hace, a través del humor, una lectura regional de los fenómenos culturales”⁷. Por último, Fernanda Bravo Herrera, propone una lectura de la obra desde los modelos bajtinianos y sostiene “el carácter ‘anagógico’ de la producción de Marechal porque la risa es comprendida como vía de conocimiento, como puente re-ligante con la Unidad”⁸.

El humor, constante y múltiple en toda la novela, desemboca en cauces netamente satíricos en el último libro, pero hasta ahora no se han realizado estudios exhaustivos al respecto.

Nuestro trabajo consiste en analizar la utilización de la técnica compositiva del friso, es decir la presentación panorámica de multitudes, como procedimiento satírico esencial en la desvalorización de lo humano en el Libro VII. Éste es parte de un trabajo más abarcador en el que

analizamos la invectiva, los personajes alegóricos, los juegos con la tradición literaria y cultural y la parodia de discursos actuantes en la sociedad de la época como los modos principales en la configuración satírica y grotesca de Cacodelphia.

Hemos seleccionado y trabajado los episodios del “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia” que consideramos más representativos, pero dada la densidad y concentración del texto entendemos que el estudio no se agota en éstos y que, incluso, el análisis de las formas satíricas podría hacerse extensivo a toda la novela.

Para analizar la técnica de presentación de multitudes marcadas por un vicio como parte de una intención denigradora y a la vez persuasiva por efecto de choque, revisaremos brevemente el concepto de sátira.

La sátira

Dice Hodgart que la sátira “es el proceso de atacar mediante el ridículo dentro de *cualquier* medio de expresión”⁹.

Lo que define y distingue a la sátira es, fundamentalmente, una *actitud* de denuncia contra la corrupción moral o la estupidez, que supone una valoración sistemática de lo bueno y lo malo basada en un punto de vista único establecido de antemano, en el que radica el criterio de verdad reclamado por el texto¹⁰. En general, y en *Adán Buenosayres* en particular, la escala de valores desde la que se juzga en el texto es coincidente con la axiología cristiana.

La crítica satírica puede dirigirse hacia diversos *ámbitos* como la moral, la religión, la política, la literatura y otros aspectos de la vida social. Asimismo, puede apuntar hacia vicios intemporales de la conducta humana o centrarse en personas concretas y ser actual.

La *intención* de la sátira es desenmascarar el vicio y ridiculizarlo. En este sentido, es un arma moral, política o social, ya que pretende influir en la conducta pública.

El *placer estético* que produce en el lector es simultáneo a la crítica y, mediante el ingenio y la fantasía, el satírico trastrueca fantásticamente el mundo real¹¹, hasta provocar en el lector una imagen sumamente ridícula y grosera de los viciosos y del vicio en cuestión, para que la repulsión provoque la extirpación del mismo.

El *satírico* se coloca en una posición de superioridad moral, intelectual a partir de la cual combate los vicios con las armas de la risa y

el distanciamiento grotesco. Lo que distingue la mirada satírica de la de otras formas humorísticas es esencialmente el desprecio del satírico hacia los personajes ridiculizados.

Funciones de la sátira en el Libro VII de *Adán Buenosayres*

Navascués cita en su obra *Adán Buenosayres; una novela total* las redes temáticas de la novela, estudiadas por un grupo de investigadores conformado por Hortensia Lemos, Ángel Nuñez y Nannina Rivarola, entre otros¹². Sostienen que el tema central de la obra es Adán Buenosayres y su búsqueda religiosa, y entre los subtemas que mencionan se encuentra “la sociedad a través de determinados ámbitos y tipos y su formulación como crítica, sátira y parodia en Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia”.

En *Las claves de Adán Buenosayres*, Marechal asegura que la creación de su infierno obedece a motivos estructurales de su novela, concebida por él como una epopeya. Sostiene que en la épica la catábasis constituye una forma de purificación y preparación del héroe para la consecución de su meta espiritual.

Puesto yo en la necesidad ineludible de un descenso *ad inferos*, ¿qué hice? Inventar un Infierno humorístico, dotado, como es visible, de todo el confort moderno. ¿Y para qué? Para que mis alegres conciudadanos tuvieran un pulcro lugar de recreación donde mirarse y mirar bajo la luz de aquel “humorismo angélico” a que me referí en el prologo de la novela y que, por intentar una “catarsis”, entendió seguir el orden manso de la caridad¹³.

Marechal ironiza, relativiza la seriedad con que los críticos han tomado su infierno, e invierte el signo de la figura del satírico. Subvierte la imagen tradicional de crítico despiadado que juzga desde la aversión, y se presenta como aquel que lo hace movido por el amor al prójimo con el fin de purificar al lector mediante la contemplación y ridiculización de los vicios presentados.

Desde las primeras páginas del “Viaje...” se nos adelanta que la catábasis de Adán y el astrólogo no tiene carácter metafísico. El suyo será un viaje de conocimiento de la identidad nacional, a través del recorrido por Cacodelphia, que se constituye como el revés de la ciudad de Buenos

Aires, y que presenta, en las distintas espiras de su infierno, diferentes aspectos de la corrupción moral de nuestra sociedad.

El modo de presentación y de cuestionamiento de la realidad argentina es el satírico. Marechal elige los caminos de la sátira para mostrarnos, a través del humor, nuestros propios vicios y defectos. Por esto, su infierno es abarcador, no hay sector social que no esté representado en alguno de los frisos de su panorama infernal. Se dan cita en éstos: el clero, los militares, los políticos, los ciudadanos comunes, los empresarios, los comerciantes, los intelectuales, los libertarios, los usureros, los artistas.

La crítica es esencialmente moral, apunta hacia vicios intemporales y lo hace fundamentalmente desde los valores cristianos con los que estaba profundamente comprometido el escritor. También se juzgan las posturas rígidas y las estructuras inflexibles que anquilosan la sociedad.

Una de las formas por las que se efectúa la ridiculización de los vicios es la presentación panorámica de las multitudes, que hemos llamado friso, y la utilización de procedimientos que tienden a la confusión grotesca de las categorías sujeto-objeto.

El friso y los procedimientos desvalorizadores de lo humano

Llamamos friso a la exposición panorámica de la multitud, que a la manera de la ornamentación clásica presenta cierto esquematismo en la estilización (generalización) y tipificación.

La importancia de lo pictórico es notoria en la disposición de los elementos que configuran plásticamente la imagen visual sugerida por el poeta, como así también, en la dosificación de la luz, con grandes zonas de penumbra¹⁴.

Además, y según lo había hecho ya con otras pasiones humanas, el astrólogo no había destacado en el nuevo sector aquellas personalidades históricas que le hubieran servido muy bien de paradigmas, sino amontonado ejemplares anónimos en vías de una desinteresada generalización¹⁵.

La aglomeración de figuras tiene como función hacer del sujeto parte indisoluble de la sociedad y supone la aniquilación del concepto de personalidad. Se les niega la posibilidad de ser individuos, porque aun

cuando se particulariza la visión, el personaje examinado sigue conservando los rasgos tipificadores del conjunto.

La particularización, que se produce por la observación, el diálogo u otro tipo de interacción de los protagonistas con los personajes incluidos en el gentío, aporta variedad y además profundiza la pintura del vicio denunciado. Este acercamiento personaliza el pecado y lo lleva a sus extremos más absurdos, fundamentalmente a través de la defensa de su accionar que hacen los personajes ridiculizados.

El friso y la particularización no resultan contrapuestos, sino complementarios. Ambos dan una imagen abarcadora y completa de los pecados que se presentan. La estrategia adoptada por Marechal supone, generalmente, una visión panorámica en primer lugar y, luego, la ejemplificación detallada en uno de los especímenes de la clase que se ha mostrado en el friso.

Las principales técnicas empleadas en la composición satírica del friso son: la animalización, la vegetalización y la mecanización. Podemos mencionar, también, la repetición, la hipérbole y frecuentemente la visión de la multitud en picado, es decir, desde una posición superior hacia otra inferior.

Este encuadre de cámara propone una mirada desvalorizadora sobre el objeto enfocado. Las cosas parecen más pequeñas y aplastadas y permite situarnos como observadores en una posición de superioridad, ajena a la repetición mecánica que se está desarrollando en la escena que se despliega ante nuestros ojos.

[...] Apenas [Schultze] hubo secado el sudor de su frente, me condujo *hasta un balcón* abierto en la misma cámara y desde el cual era posible dominar la espiro de los violentos en toda su amplitud. Asomado al balcón, vi el área central atestada de una muchedumbre que se debatía en ejercicios brutales: a decir verdad, lo que a la mirada se ofrecía era un revoltijo de piernas, brazos y cabezas que se buscaban y se agredían con una ferocidad mecánica, y en un silencio tan irreal, que todo el cuadro se resolvía en una sucesión de gestos fantasmales parecidos a los del cinematógrafo mudo (p. 618, el resaltado es mío).

Esta ubicación tópica superior tiene también su correlato moral: Adán y el astrólogo permanecen ajenos a la escena porque también, y fundamentalmente, están libres del vicio observado¹⁶.

Lo dominante en la constitución de los frisos es la presentación envilecedora de las multitudes, que luego puede hacerse extensiva a los tipos que se particularizan.

Las escenas de ruptura de los comportamientos sociales establecidos, las violaciones de los tabúes sexuales, los actos excretorios públicos y masivos y la repetición de acciones, que produce la confusión grotesca de sujeto y objeto, tienen la función de denigrar y quitar cualquier posibilidad de dignidad a las muchedumbres que se dejan arrastrar por el vicio y la inmoralidad. De este modo, lo instintivo del ser humano es llevado al primer plano con el objetivo de producir en el lector una conmoción que provoque el cuestionamiento de sus propios valores.

Analizaremos más detalladamente la animalización, la vegetalización, la cosificación y la mecanización como procedimientos desvalorizadores esenciales en la conformación del friso.

Animalizaciones

La animalización consiste en dotar a los seres humanos de rasgos o atributos animales.

Crea una imagen grotesca en tanto que es imposible establecer límites rigurosos entre lo humano y lo animal. Ésta tiene como objetivos, por una parte, denigrar al hombre y mostrarlo como incapacitado de discernir por estar atado a su vicio, y, por otra, revelar lo instintivo que hay en los seres humanos cuando no están sujetos a las normas morales. Se construye mediante la reducción del comportamiento de una especie animal a un único rasgo, que se aísla y se extrema. Posteriormente, se asocia el mismo con vicios y actitudes humanos; y en último lugar, se otorga al hombre características físicas de la especie seleccionada. Este procedimiento conlleva una tipificación peyorativa y provoca en el lector angustia y distanciamiento.

Sólo cuando Schultze me hizo descender hasta un embarcadero de tablas pude vislumbrar algo de lo que allá sucedía. [...] Entonces vi que todo el cañadón era un vivero de hombres y mujeres que bullían en el líquido fangoso: nadaban como nutrias, abriendo estelas triangulares cuyos vértices eran las narices

asomadas apenas; gruñían sus descontentos o retozaban en saltos de anfibio que descubrían por un instante nalgas, muslos y pechos lustrosos de barro (pp. 602-603).

En el friso del vicio se suman, entonces, dos aspectos que contribuyen a la denigración. En primer lugar, la identificación del hombre con un ser vivo inferior en la escala zoológica lo priva de la posibilidad de razonar y reduce su campo de acción a lo instintivo. Por otra parte, el abigarramiento y la multitud indiferenciada que peca uniformemente quita al hombre cualquier posibilidad de individuación, y cuando peca “solo es una de las muchas representaciones del vicio y la locura”¹⁷.

Distinguimos en el “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia” tres tipos de animalización:

a) Por una parte, la *asociación, basada en los rasgos, de un grupo o persona con determinado tipo de animal*.

Se presenta un bosquejo caricaturesco en el que los trazos de la pintura humana nos recuerdan los rasgos de un animal determinado. Este es el tipo de animalización más extendido en el infierno schultziano¹⁸.

En el episodio del encuentro con el personaje de Don Abel Sánchez de Aja Berija y Baraja, el juego de la animalización se urde a lo largo de toda la escena y la imagen de pájaro, que se configura en el primer párrafo de la presentación, se refirma al final del episodio.

[...] El primer edificio solo era un esqueleto de hormigón: una *enorme jaula* con sus diez pisos en esquema y sus veinte departamentos en esbozo.

- En esta *jaula* de cemento -me dijo Schultze- vive un *pajarón* de Saavedra bastante oscuro. Me asombra que no haya *cantado* todavía (p. 528, el subrayado es mío).

Hecho una furia se lanzó escaleras arriba: volvió a correr de piso en piso y a saltar de andamio en andamio, esgrimiendo su puño en la nariz de fantasmales albañiles y vociferando entre los *barrotes de su jaula* (p. 531, el resaltado es mío).

La animalización se esboza, en primer lugar, desde la referencia espacial que introduce el símil edificio en construcción -jaula. Aquí tiene lugar, de esta manera, la primera distorsión, que se refuerza con la

metáfora *jaula de cemento*, donde ya se ha prescindido del término A. La palabra *pajarón* tiene también el significado de hombre astuto y disimulado. Se completa la animalización con la forma verbal *haya cantado*. El verbo cantar en nuestro país suele usarse, en algunos contextos, como sinónimo de hablar.

Queda, así, establecida la asimilación hombre-pájaro que se sustenta conceptualmente en las características morales del constructor, quien hipócritamente pretende sacar ventaja proporcionando, a sabiendas y para enriquecerse, pésimas condiciones de vida a sus inquilinos.

b) También, de un grado menor de elaboración es *la animalización por medio de los nombres*, tendiente a bosquejar una caricatura en un solo trazo, por medio de la distorsión y el contraste entre la actividad elevada del personaje y la denominación ridícula que posee.

Esto lo observamos en el Senado perteneciente al Infierno de la Soberbia, donde están sesionando el *Sr. Asinus* (asno), el *Sr. Vulpes* (zorro), el *Sr. Psittacus* (loro) y el *Sr. Ántrax* (agente patógeno).

El resto de los nombres no animales de los senadores son también ridiculizadores. Tanto animalización como ridiculización constituyen una fuerte crítica social a las actitudes y motivaciones de los políticos, ávidos de riqueza y poder y absolutamente demagógicos. Encontramos al *Sr. Plutófilo* (el que ama el dinero), al *Sr. Úngula* (uña), al *Sr. Olfademos* (adulador del pueblo), al *Sr. Aristófilo* (el que ama a las clases altas) y el *Sr. Cacófono* (el malsonante).

La mayoría de estos nombres consisten en una base léxica latina o griega, libre o en composición, pero también encontramos en *Olfademos* la utilización de un elemento (“olfa”) propio del lunfardo.

El uso de denominaciones simbólicas se remonta a la sátira menipea y constituye un recurso caracterizador muy utilizado desde la antigüedad clásica (recordemos la comedia aristofánica) y se sustenta en la idea de trazar en una pincelada la característica esencial del tipo que se presenta.

c) Otra forma de animalización más radical y extrema es *la transformación del hombre en una anatomía animal*, dotada de pensamiento, de voz y de una vida humana en la Buenos Aires visible.

Ejemplos de este tipo de animalización los encontramos en las babosas del Frontón de los Verdiviejos y en Don Ecuménico. Ambas formas presentan figuras compuestas o mixtas, que se sitúan en diferentes

puntos entre los extremos de lo humano y lo bestial, pero en las cuales no se pueden discernir exactamente los rasgos que pertenecen a cada una de estas categorías, ya que las dos se imbrican para formar una nueva especie.

Como su nombre lo indicaba, el frontón consistía en un muro alto y liso, por donde innumerables ancianos en forma de babosas, trataban de subir y lo hacían con dificultad extrema, dejando tras de sí un rastro gelatinoso y brillante. Pero al llegar a cierta altura del frontón, los viejos dudaban un instante y caían a plomo: tornaban a subir y a desplomarse, con la obstinación del animalito que representaban (p. 488).

Sitúa en el Infierno de la Lujuria a los hombres que a pesar del paso de los años se obstinan en actitudes concupiscentes, discordes con su edad y los contraponen a los modélicos ancianos de antaño que llevaban una vejez digna y honorable.

En el caso de Don Ecuménico, se expone el proceso de su transformación, que sigue la forma de la metamorfosis clásica causada por una *impietas in deum*. Presenta a un hombre que guiado por su soberbia busca conocer los secretos del Absoluto vedados para él, y que por esto, es castigado.

Dice Dora Scaramella¹⁹ que la metamorfosis mítica consiste en un cambio visto como efecto de una fuerza sobrenatural que supera el entendimiento del hombre. La metamorfosis provoca una distorsión de la naturaleza, porque las leyes que la rigen quedan sobrepasadas y, asimismo, implica la apetencia de mostrar una verdad apartándose del camino de las normas o leyes que responden a la razón.

[...] sólo yo di señales primero de consternación y luego de maravilla [...] por el hecho asombroso de que nos dirigiese la palabra una bestezuela humilde, apenas un gusano con alas. Por eso fue que [...] me puse a considerar los detalles físicos de aquel insecto cuyas presunciones humanas caían, a mi entender, en lo risible. Su cabeza, comparable con la de una mariposa corriente, presentaba un par de ojos facetados y saltones, dos pulpos velludos y una espiritrompa que se recogía y se estiraba fiel a cierto ritmo; sin embargo, no tardé yo en advertir que una turbadora expresión de humanidad se abría camino entre aquellos rasgos bestiales, y que una luz inteligente relampagueaba en las facetas de aquellos ojos (p. 684).

En ambos casos, la animalización no reside solamente en lo anatómico, sino también en las actividades no humanas que desarrollan los verdiviejos y Don Ecuménico. En los primeros, la necesidad de subir al frontón y la repetición de la acción sin solución de continuidad responden a lo instintivo; mientras que en la historia del segundo, hay un traslado de lo metafórico a lo literal, que implica también una traslación de lo intelectual a lo instintivo. Don Ecuménico, en su afán de sabiduría, lee con avidez, devora los libros de recinto prohibido, para luego roerlos y devorarlos “físicamente con un ritmo bestial, entregado a las leyes rudimentarias del hambre y del sueño” (p. 706).

Cosificaciones y mecanizaciones

Podemos hacer extensivo el análisis propuesto para la animalización a la cosificación.

[...] Observé de pronto que los más frenéticos devoraban allí mismo sus cosechas de papel, y que al llegar al atoramiento *se oprimían algún resorte oculto en la región abdominal*: entonces dejaban oír un *sonido metálico de caja registradora*, y en sus frentes *aparecía un indicador luminoso* con el total de la cifra devorada (p. 522, el resaltado es mío).

Los menos ávidos del Plutobarrio actúan como autómatas, mientras que los más voraces llegan a convertirse en máquinas registradoras de dinero.

La cosificación extrema es el elemento estructurante del Sector de la Pereza, aunque aparece también en otras secciones infernales. La mayoría de las veces se realiza con una mecánica semejante: los “cosificados” conservan cabeza y cuello, y el resto de su cuerpo es reemplazado por algún elemento acorde con su vicio (hojas, plumas y barriletes para los perezosos; granadas y bombas para los dinamiteros del Infierno de la Ira). Otros conservan sus formas humanas pero sus elementos compositivos son inhumanos (homoglobos, de goma, los hombres – diario).

Se presenta una dificultad de delimitación entre las categorías de sujeto y objeto desde lo descriptivo y desde lo cinético. La repetición

anula la condición de persona y anula también el devenir temporal, que se vuelve el sin-tiempo de los objetos.

Hay, en estos episodios, una presentación grotesca del mundo sustentada en el fuerte desarrollo de la fantasía, en la imaginación plástica y en la creación de situaciones disparatadas. La variedad y la deliberada asimetría de las mismas imponen ritmo a la acción.

Vegetalizaciones

Es un recurso escasamente utilizado.

Constituye el elemento compositivo esencial en la descripción panorámica del Estanque de los Lujuriosos. Está sugerida por la forma que adoptan los cuerpos al entrelazarse y por su inmovilidad, indispensable para no agitar las aguas putrefactas. El símil se establece con las enmarañadas ramas de una floresta. En la comparación se extrema la torsión de las formas humanas hasta asimilarlas a las intrincadas ramificaciones de un muro vegetal.

Entonces, a través del vapor que ya se desleía, vi un estanque inmenso en el cual, hundidos hasta las rodillas, vegetaban millares de hombres y mujeres desnudos. Y digo “vegetaban”, porque tal idea sugerían aquellos torsos inmóviles pero abrazados entre sí, unidos hasta la tortura según todas las formas imaginables del amor, incrustados los unos en los otros y apretándose como las mil ramas de una floresta (p. 486).

Mediante la vegetalización se lleva la denigración al límite, privando al hombre tanto de razón, como de acción. Éste es sólo un componente de una estructura más abarcadora. Le es negada, así, cualquier posibilidad de individualización.

Monstruosidad

La monstruosidad se propone como aberración y como destrucción de las proporciones humanas. La aberración consiste en una desviación de la normalidad fisiológica. Proyecta una imagen grotesca que propicia el distanciamiento, la percepción de lo posible como si fuera extraño.

Las aberraciones presentadas en el texto, por ser posibles, provocan perplejidad y repulsión en el lector. Cumplen una función moralizadora,

ya que el rechazo que nos genera la imagen grotesca facilita el reconocimiento del vicio y posibilita su eliminación.

Dentro del campo de las configuraciones monstruosas por aberración encontramos a los calumniadores y aduladores, unidos por el tronco como siameses y en permanente discordia (628) y a los traidores partidos por la mitad en continua búsqueda de su otra mitad traicionada (643).

La fantasía del Astrólogo, al entender que la Calumnia y la Adulación eran dos formas polarizadas de la violencia, se había complacido en reunir al calumniador y al adulador en una sola figura monstruosa que daba, en conjunto, la impresión de los hermanos siameses. Unidos por el tronco, el calumniador y el adulador movían piernas y brazos diferentes que trataban de armonizarse, y erguían dos cabezas enfrentadas entre sí: la del calumniador: venenosa como un hongo, acre de gestos y oblicua de miradas; la del adulador, tierna de ojos y sudorosa de miel como una confitura (p. 628).

La calumnia y la adulación están dispuestas como pares antitéticos. Este ordenamiento hace más evidentes ambos pecados que se refuerzan en la contraposición, a la vez que se introduce la comicidad provocada por el contraste entre las intenciones y los usos lingüísticos de cada una de las partes en permanente discordia.

En cuanto a la monstruosidad por destrucción de las proporciones humanas, encontramos en la Torrentera de los Adúlteros que los condenados poseen sus órganos sexuales hipertrofiados. Hay un empleo con fines grotescos de situaciones excepcionales y una insistencia en la corporalidad, específicamente en lo genital.

La visión panorámica de la Torrentera se particulariza en uno de los personajes condenados, el Coronel. En su conversación utiliza un lenguaje profesional de tipo militar que no condice con la situación en que lo encuentra Adán y que provoca la comicidad.

– [...] ¡Discreción absoluta! Le recordaré, sin embargo, que hay una relación extraconyugal entre Venus y Marte, como lo prueba la mitología. Sin ir más lejos (y se lo digo en la fraternidad de las armas), ahora mismo, a dos pasos de aquí, me estoy tirando un lance monstruo con cierta ninfa de Palermo. *Sex appeal*, dicen los gringos. Yo retruco: las plumas del caburé.

– Pero, mi coronel...
– ¡Silencio, conscripto! Media vuelta, ¡deré! De frente, ¡march!
(p. 488).

La contraposición entre lo sucio y bajo de su actividad con su lenguaje y su actitud tiene como intención desnudar la hipocresía fundamental: el respeto no debe sustentarse en un principio de autoridad sino en las acciones. El desvalor se refuerza aún más con el intento de justificación intelectual de lo moralmente injustificable.

Conclusión

El itinerario de Adán y Schultze por la ciudad de Cacodelphia responde a una intención satírica. Marechal indaga en la realidad nacional y ahonda en el cuestionamiento de lo argentino, para lo cual realiza una transposición grotesca de la ciudad de Buenos Aires, que se formaliza en la configuración antiutópica de Cacodelphia, reformulación distorsionada y burlesca de nuestra realidad argentina.

Este planteo estético de la ciudad y sus habitantes está sostenido, entre otros elementos, por la degradación de la sociedad operada por medio de distintos recursos, especialmente mediante la técnica de la presentación de personajes de multitudes como un friso denigrador y las animalizaciones, vegetalizaciones y cosificaciones como procedimientos desvalorizadores de la condición humana. En este procedimiento confluyen también el uso reiterado de la distorsión y la hipérbole como principales recursos compositivos; la audacia y profusión imaginativas en la configuración topográfica, en los castigos correspondientes a cada pecado y en la pintura de los personajes; el manejo de la lengua viva y palpitante de Buenos Aires con función lúdica y desacralizadora.

La estructura dual²⁰ de todo el viaje propone una perspectiva ambigua, que en el caso de los procedimientos desvalorizadores de lo humano reside en la desconfianza en la identidad unívoca de los seres y objetos. Esta duplicidad nos obliga a situarnos en un punto de pérdida de certezas, que facilita la asunción de una postura crítica de la realidad presentada. Marechal elige los caminos de la sátira para mostrarnos a través de la risa aguda y punzante nuestros vicios y defectos. Así, la risa es entendida desde una doble perspectiva: por una parte, concebida como

vía de conocimiento²¹, es descubridora y reveladora de los antivalores de nuestra sociedad, y, a la vez, es la posibilitadora de la reconstrucción social basada en nuevos y verdaderos ideales.

NOTAS

¹ Leopoldo Marechal. "Prólogo indispensable". En: *Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p.11. En adelante citaré por esta edición.

² Eduardo González Lanuza. Reseña de *Adán Buenosayres*. En: *Sur*, n° 169, 1948, p. 90 y 91.

³ Leopoldo Marechal. *Las claves de Adán Buenosayres*. Mendoza, D'Accurzio, 1966.

⁴ Adolfo Prieto. "Los dos mundo de *Adán Buenosayres*". En: Leopoldo Marechal. *Ibid.*, p. 40.

⁵ Julio Cortázar. "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*". En: Leopoldo Marechal. *Ibid.*, p. 29.

⁶ Luis Gusmán. "*Adán Buenosayres*, la saturación del procedimiento". En: *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 49, 125, octubre - diciembre, 1983, pp. 731-740.

⁷ Ana María Zubieta. *Humor, nación y diferencia; Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

⁸ Fernanda Elisa Bravo Herrera. "La risa antropofágica como sostén de relatos del mundo: estrategias de carnavalización y efecto polifónico en la producción de Leopoldo Marechal". En: A.A.V.V. *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Fundación Leopoldo Marechal, 2000, pp. 45-52.

⁹ Mathew Hodgart. *La sátira*. Madrid, Guadarrama, 1969, p. 7.

¹⁰ Antonio Romero-González; citado por María Gloria Boulin de Tenaglia. *Los intertextos en el Diálogo intitolado El Capón y el discurso del engaño*. Tesis doctoral inédita dirigida por Harold Jones, 1996, p. 121.

¹¹ M. Hodgart. *Op. cit.*, p. 23.

¹² Javier de Navascués. *Adán Buenosayres; una novela total*. Pamplona, EUNSA, 1992, pp. 81- 82.

¹³ Leopoldo Marechal. *Op. cit.*, p.16.

¹⁴ Para el uso del claroscuro en el Libro VII de *Adán Buenosayres*, vid. Liliana Pégolo. “Elementos virgilianos en la catábasis de Adán Buenosayres”. En: *Argos*, 9-10, 1985-1986.

¹⁵ Leopoldo Marechal. “Libro séptimo (Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia)”. En: *Op. cit.*, p. 643.

¹⁶ Este mismo recurso puede apreciarse también en las páginas 501 y 460-461.

¹⁷ Cf. Mathew Hodgart. *Op. cit.*, p. 129.

¹⁸ Encontramos este tipo de animalización en el *Fanguibarrío* (467-469) en el que las personas tienen formas porcinas y su hábitat posee características de chiquero; en la descripción de la Sra. Ruiz y el Prof. Berreta (474-475) que parecen gallos de reñidero, y en el Juez (518-519) que permite el acceso al *Plutobarrío*, entre otros.

¹⁹ Dora Scaramella. *Las metamorfosis en la literatura*. Mendoza, Ed. de la Facultad de Filosofía y Letras, 1995, p. 33 y ss.

²⁰ Calidelfia / Cacodelphia, figura modélica / presentación distorsionada, arte / artificio, realidad verdadera / apariencias (máscara y disfraz), lo natural / lo artificial, el contenido / la forma.

²¹ Fernanda Elisa Bravo Herrera. *Op. cit.*, p. 49.